Н. РАЛОВ

О ФУТУРИЗМЕ И пр.

«АКВИЛОН» 1923 ПЕТЕРБУРГ

Ю. Крушельницький
31.

Государственный Трест
„ПЕТРОПЕЧАТЬ“
Типография имени Ивана Федорова,
Звенигородская, 11

Июнь 1923 г

Петрооблит № 3857. Напечатано в количестве 1000 экз.

Н. Э. РАДЛОВ

О ФУТУРИЗМЕ

34

„АКВИЛОН“
ПЕТЕРБУРГ
1923

ВСТУПЛЕНИЕ

О мертвых для живых

Мужчина, лет тридцати пяти, нормально сложеный и серьезный, грунтует холст цинковыми белилами, старательно вычерчивает на нем черный квадрат и, обрамив, вешает на выставку за полной подписью и с приложением краткой, но настойчивой рекомендации. Другой — молодой еще человек, скромный и воспитанный, хороший семьянин и сын «интеллигентных родителей» делает чернильную кляксу на листе бумаги, сосредоточенно дует на нее сверху, снабжает своим именем и фамилией и отсылает в редакцию журнала для распространения по России в количестве двух тысяч экземпляров.

Меня не интересует сейчас теоретическое обоснование этой деятельности. Я хорошо знаю, что найдется третий интеллигентный и здоровый мужчина, который подвергнет критическому анализу оба произведения, установит на страх врагам наличие новой формы, с удовлетворением отметит «утверждение живописного материала», в случае если таковой привлечет его внимание, или восторженно возвестит об «отрицании материала», в случае если таковой окажется недостаточно обнаруженным. Я предчувствую также, что, обладая широкой эрудицией, он не преминет указать

на связь этих достижений с «формой» Сезанна, Пикассо и Брака, подчеркнув однако национальную смелость утверждения в одном случае и национальный пафос отрицания в другом. Без сомнения, от него не ускользнет и бросающаяся в глаза зависимость обоих от русской иконы и творчества Ал. Иванова...

Нет, меня мало интересует это сейчас. Семь лет тому назад, когда я писал первую из помещенных в этом сборнике статей, я еще чувствовал иначе.

В молодости мир кажется ограниченнее и проще. С годами он раскрывается во всей своей загадочности и безграничности.

Не только мир в целом, но и каждая его часть. И человеческая глупость казалась мне определимой, я старался охватить ее границы и указать свое место.

Сейчас я верю в ее волшебное многообразие и безбрежность.

Я знаю, что нет такого выявления человеческой воли, направленной на материал, которое не получило бы места в какой-нибудь глубокомысленной эстетической теории. Меня не удивляют ни эти рассуждения, ни даже та торжественная серьезность, с которой апологет «нового искусства», много лет предводительствовавший ему в боях печатает в солидном журнале, что оно «внутри себя сложено из элементов настолько противоречивых, что ни примирить их, ни даже найти какое-нибудь единство в этом новом искусстве нельзя».

Я принимаю, как должное, когда убежденный проповедник и толкователь нового искусства, на пятый год своей деятельности с невозмутимым достоинством заявляет, что «вряд-ли можно найти такое сознание, которое не то, чтобы указало всему свое место, но даже восприняло и поняло-бы всё происходящее» *.

* См. статью «Обзор новых течений в искусстве Петербурга» Н. Пунина в журнале «Русское Искусство». Считаю своим долгом упомянуть,

Сейчас, я хладнокровен ко всему этому, но меня искренне и глубоко волнует другой вопрос: я ищу определить те психологические предпосылки, на которых строится эта практическая и теоретическая деятельность, иронией судьбы поставленная в связь с художественным творчеством человека. Какие-то особые способности или особый духовный строй необходим для нее. Почему ни я сам, ни целый ряд нормально развитых, культурных и более или менее одаренных людей не может сосредоточиться на этого рода занятии и принужден влачить позорное существование в стороне от авангардов современной художественной мысли? Виной-ли этому ограниченность наших изобразительных дарований? Вряд-ли. Трудно, конечно, быть судьей самому себе, но в минуты увлечения мне представляется, что и у меня хватило-бы природных способностей на то, чтобы покрыть хорошей черной краской не один аршин холста и расплескать по бумаге целую бутылку чернил.

Нужна-ли исключительная трудоспособность? Повидимому, нет. Покрыть холст одной краской несомненно легче, чем сложной комбинацией красок, да еще в расчете на определенный эффект каждой из них. Кроме того, если даже это утверждение неверно по отношению некоторых произведений, устроенных из железа, дерева, стекла и других туго поддающихся обработке материалов, всё же надо иметь в виду, что понятие трудоспособности не исчерпывается признаком количества потраченной энергии.

Так, мы не называем трудоспособным человека, восемь часов подряд играющего в преферанс, несмотря на изнурительность этой умственной работы.

что, согласно примечания к статье, многие из положений ее выработаны совместно с художником Н. Лапшиным, чем, конечно, часть ответственности с автора ее слагается.

Изобретательность! Предвижу, что именно это слово будет мне брошено с презрением. Прекрасное слово, которое должно взорвать все мои вопросы, откинув меня самого в беспросветную тьму обывательской косности. Руки прочь от священных изобретений, новых форм, «организующих сознание» и «формирующих мир»!

И всётаки я позволю себе усомниться в этом термине. Больше того, я считаю, что именно с ним произошло одно из наиболее печальных и значительных недоразумений.

Дело в том, что основной признак понятий изобретательности, выдумки, инвенции, всякого рода умственной изворотливости, заключается в преодолении некоторых препятствий, будь-то утилитарные требования, как в технике, или условности правил, как в игре. Именно, поскольку даны трудно осуществимые задания, — напр. создать нож, который срезал бы волос, не повреждая в то же время кожи — изобретение безопасной бритвы представляет значительное творческое достижение. Если бы однако этих практических заданий не существовало, то изобретение аппарата, который мог-бы резать волос, но мог-бы его и не резать, мог-бы повреждать кожу, но мог-бы ее и не повреждать, не встретило-бы никаких трудностей и не потребовало-бы никакого особенного дарования. Между тем в области изобретения новых форм дело обстоит именно так. Молодому человеку говорят: сделай что нибудь: он издает неожиданный звук, и на основании непредвиденности этого поступка его квалифицируют как изобретателя.

Нет, ни силой дарования, ни его особенностями, ни трудолюбием, ни смелостью выдумки не об'яснить деятельность этой касты людей. Эти признаки слишком незначительны, они не покрывают всей группы и, изредка, встречаются у людей другой категории.

Но есть какая-то гораздо более значительная, потрясающая, колоссальная особенность духовного уклада, глубоким клином врезающаяся в самую гущу людей искусства, откидывающая на версту друг от друга одинаково одаренных и неодаренных, одинаково культурных и не культурных.

И какой стихийной силой должно обладать это свойство! Всю энергию веселого и здорового человека, все жизненные силы, кипящие в нем, она подчиняет, скручивает, выбрасывает на бездушный, глухой как стена, неумолимый фетиш: черный квадрат или круг, железную палку или окаменелую пружину. Талант, иногда чистый и яркий, в жертву ей распластывается обездушенный, ослепленный, стелющийся по гладкой поверхности безглагольной, безукоризненно пустой доски.

Человеческую мысль, безграничную в своих дерзаниях, в своем стремлении в заоблачные выси и фантастические глубины, она сковывает схоластическим льдом, разбивает и выставляет на показ и на посмешище ее обескровленные, остеклянелые куски.

Запах разложения, трупный, гниющий запах схоластики окружает ореолом, отгораживает от живого человечества непроницаемой, удушливой завесой, всю эту деятельность новаторов. Схоластики, еще не виданной в этих предельных, обнаженных во всей своей доктринерской сухости формах, но хорошо знакомой уже искусству XIX века.

Barbus VIII года республики и немецкий классицизм конца XVIII века, *Chevelus* 1830-го года, прерафаэлитизм назарейцев и англичан середины столетия, *Grandes Barbes* 1848 года, неоимпрессионизм — всюду, где на место творческого энтузиазма являлись доктрины и системы, искусство, подточенное рассудочной теорией, мертвело, опадало и разлагалось. Но, всётаки, во всех этих системах оставалось зерно жизни. И немецкие классики, и прерафаэлиты,

чувствовали, боролись, пели, страдали и любили. Быть может, почти помимо их воли, их искусство — в веках оставленный отпечаток их человечности, их духовной и душевной жизни.

В новом искусстве этого нет. Душевная жизнь вымерла бесследно. В этом его основная, грандиозная, невиданная особенность.

Его душевная опустошенность, его беспримерная кристаллическая, дистиллированная бездушность—основной признак и основная причина его существования.

И в художественной практике и в художественной теории. Потому с ними не надо говорить, как не надо говорить с покойниками, даже если они бряцая цепями гуляют вокруг своих могил.

Но о покойниках говорить можно.

Я приведу в пример крупнейшего из них. Величие смерти не позволяет мне давать примеры, которые могли бы нарушить серьезность момента.

Один из самых крупных сейчас в России изобразительных талантов—Вл. Лебедев. С его дарованием можно было бы завоевать мир. А, между тем, его искусство не доходит даже до широкой публики. Косность толпы? Несомненно нет. Публика принимает даже экспрессионизм, потому что в его нечленораздельных, истерических выкриках чувствуется биение крови. Даже футуристическую дребедень, поскольку в ее престидижитаторстве иногда есть жизнь, хотя бы и цирковая.

Но творчество Лебедева безупречно мертво.

Ни единое дыхание жизни не пронеслось над его невиданной в России виртуозностью. Когда он пишет стекло—он делает шедевр. Оно прозрачнее, хрупче, стеклянее самого стекла. Можно преклониться перед его стеклом, но почувствовать нельзя ничего, потому что сам художник ничего не чувствует.

Лебедев—блестящий карикатурист. Он подметит всё, что должно броситься в глаза, утрирует то, что достойно утрировки, опустит то, что должно быть опущеным.

И его карикатуры совершенно не смешны. Они великолепны, но они не смешны, потому что смех — это чувство.

Что-же говорить об остальных?

Какой фантастической душевной пустотой должна обладать группа молодых людей об'единившихся в «творческий коллектив», чтобы в продолжение долгих месяцев сколачивать из досок, картона, проволоки, слюды нелепейшее сооружение, бесцельное и ненужное, как выветрившийся скелет издохшей лошади! Какая неслыханная, беспросветная скудость чувства в педагогических системах, из года в год преподающих «наращивание краски» и лессировки!

Каким плоским, мертвым и до конца изжитым должен казаться мир «исследователям», развивающим новые органы восприятия, (затылок, спину), вместо того, чтобы попытаться открыть на него старые испытанные глаза, глаза Тициана и Рембрандта!

Художественное творчество лишилось одного признака: — одушевленности творческого акта, «суггестирования в мир» человеческой личности, и сразу рухнуло всё. Рухнули границы между искусствами и границы между искусством и всякой другой деятельностью. Делать сапог и делать картину стало тем же самым; различие только в материале и форме.

Мастер иглы, делаешь-ли ты жилетку или офорт,—ты в равной степени работник искусства!

Ясно-ли намечающиеся отсюда выводы теоретику «нового искусства?» Конечно, нет! Ему надо с размаху упереться в стену, чтобы почувствовать тупик. И ударившись, он поворачивается с непоколебленной торжественностью и заявляет:

«Оказывается, это был тупик»!

И нацеливается головой в соседнюю стену.

«Оказывается—супрематизм в тупике». Несомненно. Это было ясно и пять лет тому назад. Но голова, предохраненная схоластической броней, не страдает от этого удара.

Оказывается—«кубизм в тупике и футуризм лопнул от собственного напряжения» (Архипенко). Прекрасно! Голова только крепнет от упражнения. Оказывается — «гуща новой буржуазии предпочитает шантан, кинема, сыщицкие романы», — с великолепной горечью констатирует орган Ильи Эренбурга («Вещь» № 3), после того, как открыв Америку в Америке (№ 1—2) он восторженно приветствовал обновление искусства через кинема, шантан, движение и пролетарскую революцию. Пострадала-ли от этого его голова? Правда, журнал прекратился, стена дала трещину, но схоластическая броня только уплотняется.

Но это детали. Частные случаи частного недомыслия вульгарно и безответственно мыслящих людей.

С современным искусством произошло более показательное и более прискорбное недоразумение.

Когда окаменевшее в схоластике, выжатое как лимон, давно разучившееся смотреть на природу, искусство оказалось лицом к лицу с машиной, с «индустриальной вещью», — оно немедленно распростерлось ниц и потащило на заклание ей баранов. Кто был первым из этих баранов для нас неинтересно. Можно уступить эту честь хотя-бы Леже, в виду его настойчивых на это притязаний (см. анкету в № 1—2 той же «Вещи»).

Но неужто-же никто из этих новаторов не обратил внимания на то, что ничего принципиально отличного в преклонении перед красотой машины от старого преклонения перед красотой в природе—нет.

Что многовековой опыт, очистивший и утвердивший понятие автономной художественной красоты, оказался таким обра-

зом начисто вычеркнутым, и снова осилила наивнейшая и вульгарнейшая точка зрения на искусство, фиксирующее природные красоты.

И чему научились художники от машины в результате своего нового преклонения перед красотой?

Заметили-ли они те существеннейшие ее свойства, которые действительно могли служить—не объектом изображения, но—примером искусству: ее целесообразность и совершенную точность ее работы? Попытались-ли они, прислушавшись к этому своевременному и громкому окрику, сделать свое искусство тоже целесообразным, т. е. подчинить свои средства своим целям и тоже совершенным, т. е. уточнить свою технику и свою форму?

Ничуть не бывало!

Пародируя прельстивший их блестящий предмет, художники взяли от машины ее средства и ее формы, лишив их смысла и забыв о целях вообще.

Очки были торжественно надеты на хвост. «Оказалось», что через эти очки они не стали видеть лучше.

Я привожу этот эпизод, потому что в нем колоссальная разрушительная сила схоластической бездушности достигла своего высшего выражения.

Новому искусству удалось обездушить не только художника, не только творческий процесс, не только природу, но даже машину.

Зрелище смерти не может внушить веселых мыслей, но оно не должно препятствовать жизни жить дальше.

Когда я вижу, как загнанные в угол обнаруживают один за другим свои «тупики» и начинают пожирать друг друга, как гниющие беспредметные цилиндры Леже прорастают натуралисти-

ческими головами (в его картине «Мать и дитя», репродуцированной в «Kunstblatt», январь 1923 г.), как на посмешище всему культурному миру маскированные таланты Пикассо и футуристов обнажаются во всей своей пошлости и скудости,—я радуюсь, предчувствуя грядущее, близкое освобождение искусства.

Быть может мою радость разделят со мной те, кто остались в живых из молодых художников. Только для этого я и пишу эти строки.

Меньше всего я рассчитываю в чем нибудь кого либо убедить из своих противников.

Потому что я хорошо знаю, что убеждает только личный опыт. И только факт собственной смерти окончательно убеждает человека в том, что он смертен и не живет более.

Май 1923 г.

ФУТУРИЗМ И КРИТИКА

Таланты

Нас водят по выставке с непонятным названием, указывают на произведения, непонятные ни нам, ни критику, и говорят: «Не отрицайте Татлина, я видел у него работы совсем натуральные, очень не плохо сделанные; не отрицайте Розанову и Малевича, они талантливы — это явствует несомненно из тех работ, которые как-то раз были на другой выставке; не следует пренебрежительно относиться и к Пуни — он талантлив, я видел как-то его пейзаж, написанный совсем нормально»...

То же самое нам рассказывали раньше о Бурлюке, демонстрируя на тут же выставленных примерах его весьма скромное умение писать этюды общепонятным способом. Все характеристики творчества Гончаровой почти исчерпывались словом «талантливо».

Здесь не место исследовать, как дошла критика до такого состояния. Индивидуализм, «выявление личности в искусстве» перенесли центр тяжести с произведения на личность художника. Теперь мы вкушаем плоды этого «выявления личности». Критика берет на себя компетенцию господа бога, художник выставляет не картины, а куски своей личности, обыватель покупает художника, а не его произведение.

Сейчас мы присутствуем при последнем акте трагикомедии индивидуализма. Ex machina явятся Беккер, Клевер и Штемберг и одним ударом распутают интриги нового искусства, заявив свои притязания на новый Парнас, ибо они несомненно тоже талантливы, поверьте, не менее талантливы, чем Пуни, Бурлюк и Розанова. Под занавес последний «супрематист», «пневмолучист» или другой молодой изобретатель плюнет последним окурком на обрамленный кусок обоев и тоном мученика потребует преклонения перед этим выявлением личности...

Меня спросят: неужто же безразлично, талантлив художник или нет? Конечно, не безразлично... для художника. Ибо, если он талантлив, ему легко создать хорошее произведение, если он неталантлив — трудно, и если он бездарен — вероятно, невозможно. Но предметом критики являются только факты искусства: известное направление искусства или художественное произведение. Эстетическая критика определяет ценность и связь художественных идей и произведений.

Вопрос о талантливости может интересовать лишь историческую критику, которая является вспомогательным орудием в руках «историка искусства и художников».

Но место ее — не на газетном столбце, и пишется она не для покупающих картины на выставках.

Футуристские теории

Футуристов нельзя было гнать из боязни пропустить. Их надо было принять, на всякий случай, но лишь настолько, чтобы не быть раздавленным или искалеченным. Надо было вынуть жало, сделать футуризм по возможности безвредным или, по крайней мере, не смертельно уязвляющим. Это жало — нетерпимость футуризма, его монар-

хические притязания. Критике пришлось обойти этот вопрос, не говорить о том, что идеи футуризма ни в коем случае не совместимы с идеями другого искусства. Это было тем легче сделать, что индивидуалистическая критика вообще не любит касаться «идей», художественных течений или творчества, она слишком занята своей главной задачей — выдачей патентов на талантливость.

Поэтому вопрос собственно о футуризме был оставлен нерешенным, окутанным тайной. Нерешенным даже для себя, то есть для тех, кому надлежало прикрыть своим крылом еще одно живописное направление. Было молчаливо условлено, что футуристы — молодежь обещающая, еще не перебродившая, не сознавшая себя полностью, частью заблудшая, но сильная и могущая вернуться на лоно родителей и радовать их новым опытом и раскаянием; нечто вроде блудного сына, за которым учрежден внешкольный надзор.

Между тем этот вопрос необходимо было решить. Решить хотя бы настолько, чтобы понять, что футуризм может быть или принят, или отвергнут. Что, если футуризм принадлежит к искусству живописи, то понятие искусства живописи исчерпывается им, и все остальные течения и направления должны быть названы иначе. Ибо монархические притязания и определенность притязаний футуризма — это черты, единственные, может быть, черты, которые заставляют считаться с ним, как с известным цельным искусствопониманием, больше чем с направлением «Мира Искусства» или современной Академии Художеств.

Мое утверждение, что мне ясно положение футуризма в искусстве, что мое отношение к футуризму определенно и лишено надежд на непредвиденные откровения, вызовет, я знаю, скептическую улыбку. «Не отвергайте безапелляционно»... «Всё новое вначале отвергалось... и т. д., и т. д.»... Нет ничего безнадежнее этого скептицизма эстета, наблюдающего искусство современности с высоты

исторических законов. В нем сказывается величайшее бессилие эстетической мысли, раздавленной историзмом, эстетическое неверие, прикрытое философской широтой взгляда, холодное равнодушие альтруиста...

Я не требую от критика рыцарского служения одному идеалу, мученичества или веры «quia absurdum», но нельзя, исповедуя истину, верить в возможность другой, служить одному идолу и на всякий случай ставить свечи другому...

Вопрос о футуризме чрезвычайно усложнен самими футуристами. Слишком много различных художественных, не художественных и антихудожественных идей пользовались одной кличкой. Критик в праве выбрать любую из этих идей и утвердить именно за ней название футуризма. Я поступаю так же: из целого вороха спутанных, ничего общего между собой не имеющих художественных систем я высвобождаю одну, которая мне кажется единственно серьезной, единственно имеющей все признаки системы, т. е. обособленного и цельного искусствопонимания.

Вторая, также чрезвычайно затрудняющая изучение черта— это склонность нашей художественной молодежи к теоретизированию. Со свойственной всем недоучкам любовью к философским отвлеченностям, художники «Союза молодежи», «выставки 0,10» и других подобных организаций услаждаются рассуждениями о «субстанции», «реальности», «концепции», «вещи в себе». В их теоретических исследованиях сквозит глубокомыслие гимназиста, проповедывающего свои опровержения доказательств бытия божия или излагающего свою точку зрения на половой вопрос. Пуни и Ксения Богуславская убеждены, что говорят нечто умное и ученое, печатая в приложенном к каталогу выставки проспекте: «Картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенная смысла». Подобными фразами, со столь убедительно звучащим окончанием, выра-

жаются обычно мысли очень несложные и совсем не новые в более грамотной формулировке.

Таково утверждение презирающего знаки препинания Михаила Менькова: «Всякое искусство ценно своим творчеством повторять видимость недостаток искусства», или Казимира Малевича: «Я уничтожил кольцо — горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта в котором заключены художник и формы натуры» (сохраняю знаки препинания). И всё же подобные «мысли и афоризмы», напоминающие по форме перевранную телеграмму, много симпатичнее и безвреднее, чем долгие научные рассуждения таких изобретателей новых художественных направлений, как Ларионов.

Я помню трактат его о «лучизме» и «пневмолучизме», в котором ссылками на ультрафиолетовые и икс-лучи, на только что вычитанные, но непонятые законы оптики автор доказывал, что мы собственно видим не то, что видим, и призывал изображать не предметы, а какие-то невидимые излучения этих предметов. Подобные вещи, написанные слогом гимназических сочинений «о пользе и вреде воды», печатались в больших и толстых книгах, иллюстрировались прославленной Гончаровой и, вероятно, читались той критикой, которая не хочет «отвергать безапелляционно».

То, что больше всего смущало и смешило публику в футуризме и за что больше всего футуризм заслуживает упрека в нечестности — это названия картин. Надо быть критиком очень мудрым и очень серьезным, чтобы не возмутиться до забвения всяких законов эволюции художественных идей, глядя на «студента путей сообщения», составленного из трамвайных билетов, вилки и чернильного пятна, на «пейзаж с 3-х точек зрения», на «живописный реализм футболиста — красочные массы в 4-м измерении», и пр., и пр...

Всё это озорство, иногда обман, а большей частью глупость, это бесстыдство саморекламирования, любование своей невоспитан-

ностью, эта фамильярность обращения с четвертым измерением, с «вещью в себе» — черты, недостойные быть упоминаемыми в литературе об искусстве, как и всякая предприимчивая игра на запуганность и некультурность большой публики.

По крупицам приходится собирать то, что не имеет этих отталкивающих черт, выискивая немногое серьезное, избегая приводить примеры, ибо почти на всем творчестве футуристов лежит этот отпечаток озорства и глупости. Надо откинуть решительно и бесповоротно всё, сделанное г.г. Бурлюком, Ларионовым и Кульбиным, ибо всё это неинтересно, бессодержательно и попросту скверно. Все эти иллюстрации и рисунки, украшавшие бесчисленные книги, в которых, увы, участвовали иногда и лучшие наши литературные имена, все претендующие на скандальность холсты, заклеенные ненужными предметами, картины Гончаровой, Розановой и др., лишенные всякой художественной идеи, распущенные, свидетельствующие о полном презрении художника к своему инструменту и годные только, как оправдательные документы талантливости автора... «Искания» вынесены в публику, в лабораторию вводят критику и смеются над ошеломленностью обывателя, которому пробуют внушить, что настройка новоизобретенного инструмента столь же ценна, как и исполнение на нем художественного произведения.

Станковая архитектура

В творчестве Джорджоне Уольтер Патер хотел видеть первый пример того живописного принципа, который он назвал «приближением к музыке». Быть может, тонкий английский исследователь неправ, выделяя в этом смысле так резко именно искусство Джорджоне.

Пользование эмоциональным свойством красок, отодвижение на второй план всего, что не действует непосредственно на чув-

ство, — черты присущие в той или иной мере творчеству многих художников, и, пожалуй, не в творчестве Джорджоне искать наиболее яркого выражения этого принципа. Но, во всяком случае, эпохе Джорджоне и более всего, несомненно, венецианскому искусству была свойственна идея «приближения к музыке», идея, надолго затем вычеркнутая из целей живописи и возродившаяся в импрессионизме и быть может раньше и ярче всего в творчестве Делакруа. Развитие этой идеи дало нам Уистлера, Сотера и многих других, презрительно отодвинувших на последний план содержание картин и наводнивших каталоги выставок музыкальными терминами.

Но творчество Уистлера было только по-английски парадоксальным выводом из достигнутого уже французами. Этот вывод грозил довести идею «приближения к музыке» до абсурда; тем не менее, он был нужен Англии второй половины 19-го века, стране моралистической, исторической, героической, но менее всего «музыкальной» живописи. Франция — настоящая родина всей живописной культуры — не нуждалась в подобных парадоксах. Французы — всегда художники. В XIX столетии во Франции никогда не умирало искусство живописи, умение уделить содержанию ровно столько внимания, сколько оно заслуживает в картине. Здесь именно — та приближенность к музыке, которая свойственна живописи, и художественный такт указывал те границы приближения, перейдя которые живопись теряет больше, чем приобретает, ибо, приближаясь к чужому, она отдаляется от своего.

История любит делать все логические выводы, возможные из данных посылок. Там, где эти посылки являются строго обоснованными, где нет сомнительных аксиом и утверждений ad hominem — исторический вывод создает события, обусловливающие развитие искусства. Из логических ошибок выростают случайные пути, ведущие в тупик, часто особенно очаровательные неожиданностью извилин

и крутостью обрывов, когда они случайны и проложены стихийным устремлением личности, а иногда пустынные и вымеренные, как городские тупики, когда они вычерчены сухим усилием искавшей их мысли.

Мы проследим ряд исторических силлогизмов, одной из посылок которых было «приближение к музыке», а конечным выводом — небольшей эпизод истории искусства, завершающийся на наших глазах. Это — узкий, темноватый, не очень чистый, но прямой и вымощенный тупик; одно из разветвлений футуризма, которое я назвал бы «татлинским», ибо имя футуриста Татлина должно стоять на самой высокой и видной, закрывающей выход стене тупика.

Я избегаю иллюстрировать примерами посылки и выводы истории, отчасти потому, что примеров этих слишком много и сами творцы их делали всё, чтобы быть заметнее и надолго запомниться, а главным образом по причине, о которой я уже упоминал: большинство воплощений тех художественных идей, о которых идет речь, запачканы нехорошей рекламностью, имеют наслоения нарочитой эксцентричности и поверхностной надуманности.

Пользование красочной гаммой, как воздействующей непосредственно на чувство, открывало искусству новые пути. Живописное содержание, т. е. та красочная идея, которая ставится в центре художественного замысла, сначала оттеснило, а затем и уничтожило идейное содержание картины. Явления стали равноценны для искусства, ибо каждое из них могло стать источником известной красочной идеи.

Искусству стало безразлично, что изображать, но всё же оно еще изображало «что нибудь». Форма в узком значении слова, т. е. рисунок, оставалась тем сосудом, в который вмещалась красочная идея. В этом виде искусство живописи выливалось в систему, имевшую,

несомненно, глубоко идущие аналогии с музыкой. Слово гамма употребляется в живописи не только, как метафора; краска, как и звук, подчиняется тону, рисунок аналогичен ритму; мы можем уподоблять мелодии живописное изображение чего либо; понятие фактуры вполне точно отвечает тембру. Это искусствопонимание испытало дальнейшие превращения, которые являются логическим выводом из одной ложной посылки.

Этой посылкой был принцип полной аналогичности двух искусств. Каждая краска в отдельности и каждая комбинация раздражают нас специфическим образом, мы переживаем при созерцании их эстетические впечатления того же характера, как и при восприятии звуков. Возможна подобная, чисто музыкальная живопись. Художественное творчество сведется в этом случае к отвлеченному сочетанию красок, к «божественной игре» красками. Живопись эволюционирует подобно музыке, отказываясь от изобразительности.

Но теми же свойствами, что и краска, лишь в меньшей степени, обладает и линия. Эстетические эмоции, вызываемые в нас созерцанием законченной красивой линии или комбинации изломанных, оборванных, пересекающихся или параллельных линий, быть может, менее остры, но так же несомненны. как и эстетическое переживание красочной гаммы. И эти эмоции могут стать материалом художественного творчества; последнее сведется тогда к отвлеченной игре линиями. Линейный орнамент — один из примеров подобного искусства, весьма отдалившегося, несомненно, от искусства живописи. Однако, в линейной орнаментике мы имеем еще, так сказать, элементарную ступень этой линейной музыки. Симметрия, повторность, ритм в чередовании частей—всё это элементы чисто мелодические; мы можем представить себе искусство, отошедшее от них в сторону большей углубленности и свободы пользования многоголосием для возбуждения более сложных и тон-

ких эмоций. Орнаментика — это чисто декорационное ответвление особого, неосуществленного полностью, искусства линий.

Однако, линией и краской не исчерпываются элементы воздействия на зрителя; искусство с этой целью может воспользоваться и формой, отвлеченной трехмерной формой. Оно сделало это, всё с той же последовательностью, сначала изображая ее и оставаясь на плоскости, затем — вынеся в пространство.

Искусство живописи последовательно выродилось в свободную игру отвлеченными пространственными формами. Это — тот футуризм, примеры которого мы все видели в достаточном количестве.

Переход от плоскостной к пространственной игре формами составляет последние шаги по новому пути. Искусство, «изображавшее» отвлеченную форму, отказывается теперь совсем от изобразительности. Если в красочной и линейной музыке и в игре плоскостными формами мы еще могли уследить связь с родоначальником их — искусством живописи, в общепринятом значении этого понятия, то в новом, «татлинском» искусстве она теряется окончательно. Бессмысленно оставлять за ним название живописи, но весьма неосторожно также думать, что футуризм открыл новое, до сих пор неведомое искусство. Ибо — каковы его признаки?

Оно лишено изобразительности, действует непосредственно на чувство, не вызывая образов, его материалом в отвлеченном смысле является пространственная форма, в конкретном — дерево, железо и прочий строительный материал. Искусство, обладающее такими признаками известно давно, это — архитектура. Она отличается от татлинского искусства только утилитарностью и размерами.

Эти отличия футуризма легко обозначить, по аналогии с живописью, термином «станковая архитектура».

Через музыку живопись приходит к архитектуре. Еще одно, быть может, лишнее доказательство близости первого и последнего из этих искусств.

Итак, перед нами новое разветвление искусства. Любопытно попробовать догадку, насколько жизненным оно окажется, какое будущее ждет его впереди. Рассматривая внимательно это новое искусство, нетрудно заметить, что различия между ним и архитектурой не вполне исчерпываются указанным. Если мы представим себе любое архитектурное произведение уменьшенным до размеров выставочной вещи и лишенным утилитарности, мы несомненно уловим в нем те же черты, которыми обладает линейный орнамент в отличие от того потенциального линейного искусства, на которое мы указывали. В этой миниатюрной архитектуре мы заметим те же мелодические, как мы их назвали, элементы — симметрию, параллельность, математическую пропорциональность, ритм в чередовании частей... Татлинское искусство является теоретически значительно более сложным, способным возбуждать более богатую и тонкую гамму ощущений...

К несчастью, однако, только теоретически.

Ибо — посмотрим, как выявляется фактически творческое начало в новом искусстве. Основой последнего является предположение, что известная комбинация пространственных форм должна вызвать в зрителе эмоцию специфического характера. Только при таком условии возможно художественное творчество в этой новой области, мыслим какой либо художественный принцип, который бы сделал искусством развязную и бессмысленную игру. Предположение футуризма об эмоциональных свойствах отвлеченной формы — допустимо, как мы уже говорили. Однако, нетрудно убедиться, что эмоциональная сила формы чрезвычайно незначительна. Гамма чувств, возбуждаемая в зрителе сочетанием отвле-

ченных форм, столь узка, и чувства эти так неотчетливы, что искусство, вооруженное только этими средствами, должно быть идейно крайне бедным. Попробуем лишить любую архитектурную идею качеств, связанных с размерами архитектурного произведения, т. е. ее величия, грандиозности, парения к небу или приниженности, интимности, и всех ассоциирующихся идей, внушаемых назначением строения. Мы увидим, как мало останется материала для эстетических переживаний художника и зрителя. В татлинской же «станковой архитектуре» искусство во имя свободы отказалось и от последних, элементарнейших эстетических воздействий, от требований симметрии, пропорциональности и т. д.

Эта чрезвычайная безоружность искусства заставляет художника искать новых средств, нового материала для возбуждения эмоций. Таким материалом может явиться только оставшаяся еще неиспользованной фактура — тембр. Всё то же стремление истории заключить цепь силлогизмов привело искусство к этому последнему выводу.

Теоретически несомненно, что само по себе сочетание известных материальных поверхностей, фактур, может служить средством эстетического воздействия. Дерево в соединении с металлом, веревка и кусок картона раздражают нас известным образом уже в силу свойств самого материала. Если не ошибаюсь, параллельное движение в музыкальном футуризме завершилось исканиями — чисто теоретическими, слава Богу, — новых инструментов, производящих новые, неведомые до сих пор искусству шумы и скрипы.

Однако и привлечение эмоциональных качеств фактуры не в состоянии помочь делу по причине очевидной бедности и неотчетливости такого рода эмоций, и главным образом, вследствие невозможности отвлечь фактуру от конкретного предмета, т. е. картонность, деревянность и металличность от данного куска картона

или железной проволоки, подобно тому, как цвет может быть отвлечен от краски. Художник втыкает вилку в свой холст и называет этот поступок актом художественного творчества.

Мы подходим вплотную к стене тупика, ибо несомненно, что выхода из этого состояния уже нет. Совершенно очевидная бедность формальных идей ставит искусству пределы, убивающие всякую возможность творчества. Художественная мысль делается настолько робкой и неуловимой, что практически падают границы между произведением искусства и произведением природы. Приходится привлекать сложнейшие теоретические рассуждения, чтобы доказать, что данное сочетание отвлеченных форм и фактур не случайно. А сама необходимость доказывать наличность формальной идеи в произведении искусства — разве не свидетельствует о крайней незначительности и нежизненности такого искусства?

Между тем на наших глазах происходит следующее явление: на выставку выносится комбинация пространственных форм и фактур, называемая художником, если он честен и серьезен, — «opus» такой то и, если он молод и невоспитан, — «портрет жены художника». Возможно, что при создании этого произведения художник руководился какой либо идеей, которая заставила его именно в этом направлении комбинировать куски железа и картона, возможно также, что именно созерцание своей супруги возбудило в нем эмоции, разрешившиеся этим необычным путем. Допускается еще одно предположение, что автор выставленной работы талантлив.

На основании этих трех предположений и руководствуясь общей снисходительностью к молодежи, свойственной всем, страдавшим в молодости за свои убеждения и к старости забывшим об убеждениях вообще, критика призывает нас не отвергать художника и отнестись серьезно к его работе.

Попробуем подойти к выставленному произведению, отбросив на время все теоретические глубомыслия, отказавшись от оценки личности художника, забыв о законах эволюции художественных идей, попробуем, одним словом, оценивать непосредственно и безусловно только ту художественную вещь, которая должна подвергнуться нашей оценке, и нам придется высказать суждение приблизительно такого характера:

Я вижу нагромождение предметов различных форм и материальных поверхностей. Эмоции, переживаемые мною при созерцании этих предметов, существенно не отличаются от эмоций, возбуждаемых во мне любой комбинацией предметов, например, находящихся сейчас на моем письменном столе. Данное сочетание форм воспринимается мной, как *случайное*, я не вижу той внутренней необходимости, из которой оно закономерно вытекало бы. Идея, которой руководствовался автор при созидании именно этого произведения, не только не внушается мне им, но даже не воспринимается мной при самом активном созерцании. Будучи убежден, что моя эстетическая восприимчивость нормальна, я оцениваю с точки зрения художественности выставленный предмет, как *негодный и ненужный*.

Несомненно, возможен случай, при котором наблюдающий описанное произведение не пришел бы к указанному выводу. Зритель с особо развитой эстетической чувствительностью, быть может, сумеет воспринять художественную идею, почувствовав достаточно сильные и отчетливые эмоции при созерцании веревки и куска железа. Футуристы верят, что именно они обладают этим качеством и что, очевидно, в будущем и средний обывательский глаз может развиться до этой остроты (ибо иначе незачем было бы устраивать публичные выставки). Естественно, что в таком случае вся наша современная живопись оказалась бы за бортом «паро-

хода современности», ибо для этого будущего ценителя станковой архитектуры, навязчивость идеи в современном нам художественном произведении была бы невыносимой и целый ряд пластических элементов, составляющих сейчас неот'емлемую принадлежность живописного произведения — излишним. Поэтому то футуризм может быть или отвергнут целиком, если мы убеждены в известной ограниченности и предельности развития художественного зрения, или принят полностью, как единодержавный. В таком случае искусство должно пережить революцию исключительную, не имеющую аналогий в истории его, от палеолита до наших дней.

Критика, интересующаяся талантливостью художников, упускает из виду это обстоятельство. Она не говорит ни да, ни нет, не отрицает футуризма, но и принимает его лишь в том популяризованном виде, в котором он еще напоминает живопись и идет на любые компромисы из желания быть обласканным.

Футуризм — сухая ветка пышного дерева искусства. Сухая, но плотно выросшая из ствола.

Говорят, если обрубать сухие ветки, дерево растет легче и цветет пышнее. Но сделать это может только тот, кто убежден в своем умении отличить ствол от мертвой ветки и не боится резких движений, ибо стоит на твердой почве обеими ногами.

1916.

НОВОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ТЕОРИИ

„Без особых предлогов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предложения".

Худ. Казимир Малевич. „От Сезанна до Супрематизма". Изд. Отд. Изобр. Иск. Наркомпроса.

Тот факт, что во главе Отдела Изобразительных Искусств в настоящее время стоит группа молодых людей, отрицающих за искусством «изобразительность», наводит не чуждого логике гражданина на мысли о некоторой ненормальности положения.

Крайние левые группы художников, так называемые футуристы, испытывают сейчас, как руководители художественной жизнью Республики, несомненную неловкость и неуверенность. Оно и понятно. Ведь единственным потребителем футуризма в до-революционную эпоху был тот окончательно пресытившийся художественными впечатлениями, развращенный класс общества, из среды которого вышел и первый изобретатель итальянского футуризма — Маринетти.

Ради этого зрителя, ради щекотания его притупленных нервов, надевались желтые кофты, размалевывались пейзажами физиономии и практиковался эстетический садизм, выражавшийся в площадной ругани и кощунствованиях с эстрады.

Футуризм, говоря языком современных художественных теоретиков, был искусством классовым, и все черты, свойственные такого рода искусству, присущи в интенсивнейшей степени и ему. Быть может такое утверждение покажется парадоксальным тому, кто смущен этой новой формой классового искусства, удовлетворявшей эстетическому любопытству буржуазии, так сказать, «от противного». Но такая неожиданность формы не должна пугать исследователя. Наоборот, в этом вырождении, может быть, в самом сконцентрированном виде, проявляются типичные черты явления. Ведь бывает же «сухая» форма холеры, на первый взгляд тоже как будто противоречащая обычному представлению о данной болезни.

В доказательство классового характера футуризма, сошлемся на «кастовую замкнутость жрецов искусства», на деятельность, направленную к «пропагандированию великих идей», на стремление к острой индивидуализации и другие черты, которыми характеризуют буржуазное художество О. М. Брик и Н. Н. Пунин в своих, ниже мной цитируемых статьях.

Находясь в зависимости от определенного класса, художник естественно выработал и определенный подход к теоретическим вопросам искусства, применяясь к своей роли в данном обществе.

В из'яснение своего художественного credo он мог сообщить на заумном языке: — «макакака», а на вопрос, почему к картине приклеен окурок, ответить: — «А это — четвертое измерение».

Со времени революции положение изменилось круто. Ни жрецы, ни дармоеды, согласно свидетельства Брика, коммуне не нужны. Каста творцов, занимающихся «пропагандированием великих идей», оказалась за бортом. Кроме того, рабочий и крестьянин не позволяют говорить с собой на заумном языке, так как не причисляют это занятие к «деятельности общественно полезной».

И к четвертому измерению пролетарий, привыкший «измерять пространство приводными ремнями», не питает безусловного доверия.

Пролетарий требует определенной работы и определенных об'яснений.

Удовлетворить этим требованиям, не изменив в корне своего отношения к искусству, оказалось трудным. Некоторая часть футуристов, слишком тесно связанная с своим прошлым, сочла за лучшее продолжать служение буржуазии за пределами Республики. Работа других, как свидетельствуют некоторые случаи с постановкой памятников, не встретила сочувствия; третьи, наконец, по большей части из примкнувших к крайней группе впоследствии, работают в добрых старых измерениях, находя для выражения своих мыслей язык вполне вразумительный. Примеров этому много, особенно в творчестве плакатов последнего времени.

Что касается об'яснений, то здесь положение оказалось особенно затруднительным. Так как революция, по наблюдениям художника Малевича, «без особых предлогов не происходит», то разум теоретиков, естественно, начал выводить «всевозможные предложения». На этих предложениях, которым посвящен ряд изданий Отдела Изобразительных Искусств, мы и хотим остановиться, ибо они не только заслуживают, но и требуют нашего внимания, обращаясь непосредственно к нам, ко мне, т. е. к людям в достаточной мере искушенным в разговорах на отвлеченные темы искусства. Ведь не для рабочих же и крестьян издан в ограниченном количестве экземпляров на прекрасной меловой бумаге этот изящный журнал *, обложка которого аллегорически изображает

---

* «Изобразительное Искусство» № 1. Журнал Отдела Изобразительных Искусств Комиссариата Народного Просвещения. Петербург. 1919 г.

стремительное падение «изобразительного» на фоне выброшенных за ненадобностью предметов реального мира и торжественное возвышение «искусства» на пустом фоне отвлеченных теорий. И не для рабочих, конечно, пишутся рассуждения о «конденсировании энергии для пассивного восприятия, обусловленного наличностью эстетических эмоций», о нормативных эстетических ценностях или канонах красоты. Боюсь также, что и очень интеллигентный и серьезный крестьянин не оценит в полной мере рассуждений Малевича в его очерке «от Сезанна до Супрематизма», вроде следующих: «Будучи монументальным — конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, композиция изображения зависит от основания, и от обоих — завершается верх построения произведения» (стр. 11; сохраняю знаки препинания автора).

А поскольку обращаются ко мне, я считал бы невежливым не отвечать.

II

Из этой литературы об искусстве, остановимся, во-первых на статье О. М. Брика «Художник и коммуна», так как заглавие ее дает нам надежду выяснить положение нового художника в новом государстве.

Правда, напечатано в «Изобразительном Искусстве» *, повидимому, лишь начало статьи, но этого достаточно, чтобы разочаровать того, кто хотел бы слышать о новом искусстве. Ведь, вот какие художники нужны коммуне: те, что «умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготовлять статуи, памятники и многое другое,

* Стр. 25—26.

смотря по надобности». Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело; исполняют «реальную работу, требующую особых способностей, особого уменья». Художники должны объединиться в новую трудовую группу. Работа прежде всего, «остальное приложится, искусство будет таким, каким оно должно быть». «Лишние разговоры мешают делу». Мысли чрезвычайно здоровые, я побоялся бы назвать их новыми. Не вспоминал ли сам автор о средневековых цехах или о мастерских времен Возрождения и не имел ли он в виду своей характеристикой труда художника уязвить своих прежних товарищей по искусству?

Остальные соображения О. М. Брика, направленные против буржуазного художника, менее убедительны, ибо основаны на явном недоразумении.

«Сапожник делает сапоги» etc... «А что делает художник?» — спрашивает Брик: — «он ничего не делает; он творит». «Неясно и подозрительно».

Неясность действительно существует, но подозревать следует не художника, а самое постановку вопроса.

Ведь для того, чтобы получить конкретный ответ, следует и вопрос ставить в более конкретной форме.

Под термином «художник» понимаются люди столь различных профессий, что исчерпывающее перечисление всех видов этого рода деятельности не достигается и цитированным мною выше определением труда художника.

Если же спросить, что делают такие-то художники или художники такой-то профессии, то от собеседника можно ждать и вполне определенного ответа, напр.: такие-то пишут стихи, такие-то делают портреты, А — сочиняет доносы, Б — расписывает на своей левой щеке трехмачтовое судно etc...

И если, на основании такого ответа, о ком-нибудь из них

и можно сказать, что они не делают «общественно-полезное дело» и не исполняют «реальной работы, требующей особых способностей», то разве о художниках последней категории.

Умелые и работающие художники найдут себе место в коммуне, художникам неумелым и неработающим там места не должно быть. Это — исчерпывающий итог статьи Брика. О новом искусстве или о новом художнике здесь нет ни слова.

Наоборот, действенный футурист Малевич в своих статьях и брошюрах разрабатывает вплотную вопросы нового искусства.

Впечатление некоторого трагизма выносишь из чтения его статьи «Наши задачи» («Изобразительное Искусство» *. Трагична — не только явно непосильная борьба художника с языком, но и ощущаемые конвульсивные попытки утвердиться во что бы то ни стало в позе, устойчивость которой возбуждает сомнения. Ряд боевых лозунгов, открывающий статью, намечает тактику, но не говорит ничего о сущности нового искусствопонимания. Сама же статья содержит истерические выкрики по отношению к старому искусству, вроде: «Нужно поступить со старым—больше чем навсегда похоронить его на кладбище, необходимо счистить их сходство с лица своего»; и соображения по поводу музея новых течений в искусстве.

Что касается новаторства, то обосновывается оно всё тем же классическим силлогизмом: критика всегда поносила гениальных художников, пока их искусство было ново; критика поносит нас, пока наше искусство ново; следовательно — мы гениальные художники. Ссылка на учебник логики в этих случаях заменяет полемику. Я позволил бы себе по поводу Малевича ссылку также и на другие учебники. Не считает ли Отдел целесообразным, проповедуя борьбу с индивидуализмом, подвергнуть и индивидуальный стиль

---

* Стр. 27—30.

Малевича некоторой корректуре в смысле приближения его к требованиям внеклассовой грамотности?

Попытку говорить о новом искусстве по существу делает Малевич в своем очерке от «Сезанна до Супрематизма», на котором я остановлюсь подробнее, из боязни, что не всякий найдет в себе силу разобраться во «всевозможных предложениях» автора. Этим предложениям свойственна одна черта — сравнительная элементарность мысли при чрезвычайной запутанности формы. Поставим, как рекомендует Малевич в своем эпиграфе, под контроль «экономии» «все творческие изобретения систем» и не будем растрачивать энергию на расшифровку таких пассажей: «Кубизм время развития движения статической медлительности, но так как сам по себе основан на статике, то система его определена известной границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так как границы его определяются основанием фундамента конструкций и согласием противоречий».

Не имея сил достичь «согласия противоречий», попробуем просто разобраться в сути дела. Вопрос — в эстетическом обосновании беспредметного творчества.

Искусство за последние десятилетия эволюционировало от изобразительности к выявлению чисто живописных («декоративных» в широком понимании термина) ценностей. Суть в том, может ли искусство, отказавшись от всяких предметных, вернее образных ассоциаций, путем комбинирования отвлеченных пространственных форм на плоскости или в пространстве, отвлеченных красочных пятен или материальных поверхностей (фактур), или наконец комбинированием всех этих элементов создать эстетическую ценность, способную вызвать в зрителе переживание специфическое и понятное, т. е. уясняющее тот принцип комбинирования, который руководил автором в его «познающей», «уясняющей» мир (согласно

словам Н. Н. Пунина) художественной деятельности. Малевич предполагает, что это возможно, я считаю это маловероятным и на основании тех примеров беспредметного творчества, которые репродуцированы в «Изобразительном Искусстве», и на основании опыта другого искусства — поэзии, которая в лице даровитейших футуристов ведь решительно уже отказалось от безобразного творчества, не довольствуясь комбинированием словесного материала, но наоборот решительно перейдя к сильнейшей интенсификации образности, как свидетельствуют прекрасные произведения Маяковского.

III

С гораздо большим вниманием следует отнестись к статьям Н. Н. Пунина, не только потому, что они вполне ясны по форме, но и потому, что содержание их серьезно и продуманно. Н. Н. Пунин знает искусство и любит искусство, поэтому он избегает безответственных слов, он обосновывает то, что надо и можно обосновать, и предположения высказывает в качестве предположений.

Опуская полемические места, мы можем резюмировать содержание его статьи «Искусство и пролетариат» * следующим образом: искусство не погибнет при коммунальном строе, оно будет существовать, но видоизмененным, ибо каждая социальная эпоха имеет свое искусство, — правда, стоящее в связи с искусствами прежних эпох (ссылки на Рембрандта, Эль Греко, Моралеса для современного искусства), но тем не менее новое.

Художественный памятник, — свидетельство определенного классового сознания, но во всех прекрасных художественных произведениях (даже «Леда» Корреджо), есть нечто, что «носит в себе

---

* «Изобр. Иск.» стр. 8—24.

следы глубочайшей человечности», а следовательно покрывает собой черты классового сознания. Отрицая эстетическую эмоцию, как основу художественного восприятия, Пунин считает последнее основанным на познавательном процессе и определяет его следующим образом:

«В момент художественного восприятия».... «все сомнения, самые сложные, самые серьезные противоречия, безысходные и глубокие, наше непонимание самих себя или окружающего на мгновение исчезают; и мир, и мы становимся абсолютно ясными», etc... «этот острый момент интуиции» и т. д. (стр. 20 — 21).

Познание мира происходит в художнике и в зрителе через все те средства, которые свойственны именно данному роду искусства, поэтому изучение свойств этих средств, (так — стихии живописи для живописного искусства) и даже профессиональное их изучение, необходимо для развития искусства, очищенного от привнесенных классовым сознанием вне-художественных элементов. Искусство пролетариата — искусство внеклассовое, поэтому оно с наибольшей серьезностью отнесется к этому моменту.

Эти мысли следует только приветствовать; они в одинаковой степени направлены и против прежней, «широкой публики», искавшей в искусстве вне-художественных ассоциаций, и против тех новаторов, которые забывают, что искусство не может быть ограничено игрой материалами, а путем организации материала должно вести к познаванию мира.

К сожалению, Пунин не ограничивается этим. В его статье и в его лекциях встречаются места, которые несколько противоречат логичности всего остального. Таковы доказательства жизненности искусства и его процветания во внеклассовом обществе, положения, которые, ввиду отмечаемой Пуниным «глубочайшей человечности» искусства и пр., казалось бы и не требуют дальнейшего обоснования. Между тем полемика автора с другими теоретиками социализма

основана на ошибке, тем более досадной, что сама исходная точка полемики компрометирует учение социализма.

Пунин опровергает мысль, что «трудовая, голодная демократия» «пролетарий, привыкший измерять пространство приводными ремнями», отвергнет искусство, оттолкнет его, как времяпровождение, доступное только тем, кто в силу тех или иных причин может позволить себе такую роскошь, как «конденсированье свободной энергии для такого пассивного восприятия, какое обусловливается наличностью эстетической эмоции».

Но разве обновленный социализмом мир будет царством голода и притупляющего безысходного труда?

Мне вспоминаются злейшие враги социализма, которые всё человечество будущего представляют себе как заводский комитет, а всю духовную жизнь, как какое-то сплошное заседание тарифной комиссии союза металлистов. В стране свободного труда возможность «конденсирования свободной энергии» будет доступна каждому, каждый будет в состоянии пользоваться плодами культуры и жизни.

Те чрезвычайно «консервативные», безобидные выводы, к которым приходит Н. Н. Пунин, рассуждая об искусстве, иногда повидимому тревожат его. Этим объясняю я его протесты, направленные против понятия эстетической эмоции, и выдвигаемый ими познавательный принцип творчества. Хотя указания на то, что всякое творчество познавательно, мало убедительны, но пусть так. Что изменилось от того,что художественная деятельность и художественное восприятие причислены к актам познавательным?

Ведь всё равно и Пунину приходится характеризовать художественную деятельность еще и по другим признакам, — как творчество, не имеющее утилитарного значения. Ведь всё равно этого рода познавательная деятельность и для Пунина остается специ-

фической, и различия между научным и художественным познаванием пребывают в силе.

Не всякое познавание есть акт художественной деятельности. Следовательно, встает вопрос, чем характеризовать этого рода познавание? Ведь не материалом же? Иначе познавание чертежника и рисующего художника было бы тем же самым.

Вопрос передвинут в сторону. Новый термин (б. м. чрезвычайно ценный) водружен на место свергнутого, но всё равно зияет загадочная пустота, которую приходится заткнуть чем-то очень близко напоминающим прежнее, «эстетическое».

Искусство, как деятельность уясняющая мир — это прекрасное определение, обнимающее собою всё творчество. Или почти всё. Труднее всего применить его к творчеству беспредметному; неправда-ли? Это чувствует и Пунин, и он старается выйти из этого положения, или указать на пути к выходу, использовать которые до конца ему мешает его добросовестность теоретика. Этот несколько софистический выход намечается в статье.

Искусство познает мир, к которому принадлежит ведь и сам материал искусства. И так, познавание мира может происходить через познавание самих средств познавания. Искусство, другими словами, в этом определении становится деятельностью уже г н о с е о л о г и ч е с к о й.

Я думаю, Пунин прав, воздерживаясь от этого окончательного вывода, но н е с д е л а в е г о, он не сделал н и ч е г о для обоснования беспредметного творчества в качестве деятельности не только экспериментирующей, подготовляющей.

Хорошие художники всех времен и народов и в глазах Пунина остаются хорошими художниками. Искусство и для него остается тем же вечным (не будем бояться этого наивного слова), единым искусством. Эксперименты научные делаются таковыми, только если

они ведутся не ощупью и не случайно; и в искусстве «изобретения» будут художественными, только подчиняясь всем тем же извечным законам, заключенным в творческом инстинкте человека. Быть может, следует в эпохи искания новых ценностей поощрять даже эксперименты без осознанной цели, даже изобретения ради изобретения.

Но определяя художника прежде всего как изобретателя, не боится ли Пунин вопросов своего пытливого товарища по журналу: «Что делает художник? — Он ничего не делает; он изобретает. Неясно и подозрительно».

1920.

О БЕСПРЕДМЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

I

Целесообразна ли и ценна ли с точки зрения художественной идея Татлина, — «лучшего художника рабоче-крестьянской России» * — поместить законодательное собрание в стеклянный термоскуб и заставить его вращаться со скоростью одного оборота в год, в то время, как заключенный в термосе-пирамиде исполнительный орган описывает над его головой ежемесячные круги, обгоняемый в свою очередь, как всегда более юркими журналистами в цилиндре (— термосе)?

Я знаю, трудно подавить в себе конкретные представления — и прежде всего видишь Татлинский проэкт уже осуществленным в мире реальном. И вот тут—наш быт обладает свойствами чрезвычайной назойливости — идея Татлина порождает в современниках тяжелые ассоциации. Я, например, не могу отделаться от представления о членах исполнительного органа, принужденных в силу временного отсутствия электрической энергии ручным способом вращать свою пирамиду.

Я сознаю однако, что образное мышление обывателя неуместно при рассматривании исторических проблем, как ненужны и эстетические оценки для историка художественных фактов.

---

* Н. Пунин. Памятник III Интернационала. Изд. ИЗО 1920 г.

Н. Пунин, «считая себя в известной мере компетентным в вопросах искусства», квалифицирует «этот проект как международное событие в мире искусства» *. Не обладая достаточной для такой квалификации восторженностью, я позволяю себе определить проект Татлина наряду с другими произведениями современного «беспредметного» искусства, как, например, башмак Лебедева с надписью «Дамс Отелло» или телефонная трубка, разложенная Альтманом ** и пр., как художественно-исторический факт. К такому заключению меня приводят в большей степени причины чисто формального характера, чем аргументы «ad hominem», или вернее «ad se ipsum», указываемые Пуниным.

Не соглашаясь, таким образом, с точкой зрения большинства зрителей, — я в то же время не нахожу необходимым тащить искусство в область политических и социальных доктрин, как это делают теоретики меньшинства с целью оправдать свое собственное пребывание в ней.

Поэтому я попробую ограничиться ответом на вопрос: какова связь беспредметного творчества с предшествовавшими ему явлениями художественной жизни, и — каковы возможные выводы из него (так трудно отказаться от прогнозов), для будущего нашего искусства.

II

Длившаяся почти весь XIX век ожесточенная распря между художниками, мечтавшими реализовать в картине некий отвлеченный идеал красоты или доблести, и теми, кто при помощи кисти намеревался лишь фиксировать явления жизни, была в последнюю

---

* Та же брошюра.

** Экспонаты музея живописной культуры.

четверть века внезапно застигнута совершенно новой постановкой вопроса о целях искусства.

Картина — это холст, украшенный красочными пятнами. Впервые для XIX века новые цели искусства с ясностью формулировал Гоген. И с этого момента новая точка зрения, со всё возрастающей скоростью и всё обостряясь в своей исключительности, проникает сквозь толщу всего европейского искусствопонимания, руша вековые предрассудки, создавая новые оценки и новые группировки художественных доктрин. Я обхожу вопрос об эстетической ценности формулированной с крайней односторонностью новой идеи и всех дальнейших выводов из нее. Почти на наших глазах первые попытки перенесения центра творческого интереса с сюжета на организацию красок в картине, оставив за собой скромные опыты деформирования природы ради этого принципа — выродились в искусство отвлеченной игры абстрагированных от предмета красочных пятен. В доктринерской последовательности, с которой живопись Гогена через Матисса и присных дошла до живописи Кандинского, Матюшина и Малевича — несомненно, тяжелая наследственность века, до отказа насытившего теориями свое искусство.

Колорит первый подвергся разложению. Это естественно. Эмоциональная сила цвета — больше чем линии или бескрасочной формы, поэтому эмансипация материала от изобразительной функции в сторону функции чисто декоративной скорее всего осуществилась в области колорита. Но разложение изобразительного начала не могло остановиться здесь.

Автономный колорит игнорировал форму, деформируя ее поскольку это было желательно ему, не считаясь с ее законами и ее волей. Отсюда — свобода и подкупающая легкость этого искусства игры красочными комбинациями, отсюда и сладковатый привкус дамского рукоделия.

Живопись Сезанна — громкий и грубоватый мужской окрик: в работе над освобождением краски не принижать трехмерной сущности предмета.

Сезанн еще полон изобразительности, иногда даже сюжетности, и всё же он стихийно захвачен общим движением, но с какой-то жаждой подвига он идет труднейшими путями, ища безусловных и отчеканенных законов соотношения формы и цвета. Всякое цветовое определение окрашенной формы соответствует лишь одному, данному ее состоянию. Интенсификация краски или другие ее видоизменения необходимо искажают и форму. Вот — предпосылки его безусловного и закономерного искажения формы.

Но Сезанн не только дал толчок к принципиальному деформированию пространственного явления, он одним из первых в XIX веке увидел в краске не только ее цветовую функцию и красящее свойство, но ощутил эмоции, возникающие от восприятия самого вещества, теста краски, фактуры.

Отсюда открывались искусству, стряхнувшему с себя оковы изобразительности, возможности новых и новых использований материала.

Эволюция шла путем строго логического развития основного принципа. Первой почувствовала себя свободной самая отвлеченная функция мазка — цвет, затем жажда эмансипации захватила линию, трехмерную форму и, наконец, конкретное красящее вещество.

В тот же водоворот естественно были втянуты и другие пластические искусства. Ведь живопись, трактуя на плоскости трехмерную форму, всё же «изобразительна», поскольку основной материал искусства, — мазок, — дает представление о пространстве, хотя бы и не ассоциирующемся с предметом. Скульптура дала новому искусству вынесенную в пространство форму для новых, казалось бы, безграничных возможностей свободного комбинирования.

Живописная фактура («шум» по неудачному выражению талантливого, но плохо знавшего русский язык, Вл. Матвея), как ни разнообразны возможности ее модификаций, всё же однотонна в силу свойств составляющих ее элементов. Отсюда сравнительная узость гаммы возбуждаемых материалом эмоций, ограниченность колебаний температуры живописной поверхности, говоря языком будущих теоретиков искусства. Естественно, искусство потянулось к новым материалам, к новым вещам. Из архитектуры был извлечен этот фактор эстетического воздействия, специфический именно для данного искусства — эмоции сопоставления материалов.

Мазок, лишенный способности изображать, пластическая форма лишенная имитативной функции, и куски материи, от которых отнята их конструирующая, зодческая ценность, — стали материалом единой творческой деятельности. Живопись вытекла из рамы; скульптура вмазана в плоскость; усмиренная архитектура обрамилась и стала станковой. Три искусства, вовлеченные в общую катастрофу, распались в хаосе своих первоначальных элементов. В этом — стихийная и трагическая расплата за отвлеченную духовность искусства XIX века, презревшего свое третье сословие — ремесло. Это — логически неизбежное завершение процесса. Восстала материя, мстя своим поработителям. И разве это не величественная месть?

Вывеска с куском сапога, старая пружина от будильника, набитая на сигарный ящик, и самоварная труба, вставленная в оштукатуренную доску с вылизанной языком надписью РСФСР.

Ведь это только новое искусство, только новая форма творчества, законный потомок, старая кровь Парфенона и Сикстинской капеллы!..

Да и в чем различия? В материале? Он тот же, даже более разнообразен и обработан с неменьшей любовью. И творческое во-

ображение не менее пылко; и в комбинировании материалов не меньший расчет. Ведь Альтман наверное не согласится влизать на красную дугу слово «Дамс» вместо необходимого ему РСФСР, и Лебедев глубоко бы пострадал, если снабдить его башмак буквами РСФСР вместо категорического и ясного «Дамс»...

Биологи отказываются определить понятие жизни.

Правда на этом основании трудно убедить человека, что его родственник остался после железнодорожной катастрофы тем же, каким был до нее...

Погрузившись в хаос, копошатся лишенные слова, слепые части вещей. Искусство распалось в прах, оно вернулось к своей исходной точке, пройдя в полстолетие обратно свой тысячелетний путь.

Разложение и конец? Но момент зарождения новой жизни неуследим. Между реакцией и акцией нет мертвой точки острого угла, а есть закругленность постепенного поворота.

Мертвая материя гниет; в ней назревают внутренние процессы, питая новыми соками семена новых всходов. Процесс гниения мало эстетичен, но не надо забывать его таинственного жизненного значения. Мы — современники должны гордиться. Нам выпало на долю присутствовать при величайшем таинстве. Новая жизнь рождается.

Да не смутит нас эстетическое несовершенство молодых отпрысков. Новорожденные, да еще преждевременно, редко бывают красивы.

Когда первый футурист на первой своей щеке начертал небольшой натюрморт и пошел гулять по Кузнецкому мосту, разве это не был первый человек четвертичной эпохи, зататуировавшийся открыватель искусства живописи? И те три, нагроможденные друг на друга куба, что красуются у подножья Невской башни, — ведь это — та же каменная баба, тот первый упавший

с неба камень, которому поклонялись финикияне в своих пустынях. Придет Дедал и прикосновением руки вложит жизнь в бесстрастную материю:

И всех торжественней и позднее всех (ведь человек четвертичной эпохи еще не знал зодчества) возникает из хаоса искусство архитектуры. Тянется к солнцу нелепый и наивный, чудовищный зверь с радиотелеграфным рогом на голове и законодательным собранием в распухшем брюхе.

Что в том, что первая живопись на негрунтованной щеке еще мало совершенна, и у будущего монумента вместо Дедала сидит обменивая сапожные шнурки армянин, которого еще самого надо тронуть рукой, чтобы оживить мыслью? Пусть первое архитектурное сооружение рухнет, как Вавилонская башня! Всё равно. Великое совершилось. Три искусства, ввергнутые в первозданный хаос, воскресают снова, медленно и торжественно дифференцируясь, расчленяя материю и организуя ее каждое по-своему, каждое для своих целей.

* * *

Я убежден, что в этом погружении в материал есть глубокий и спасительный смысл.

Через десять лет искусство, став опять искусствами — живописью, скульптурой, зодчеством, не сможет легкомысленно возомнить себя духовной дисциплиной, надолго быть может сохранит память о своем происхождении из материала, из вещи, из предмета, из этого хаоса, который как-будто с глубокой иронией назван «беспредметным».

1921.

„ВЕЩЬ“

Весной 1922 года в берлинском издательстве «Скифы» вышел журнал «Вещь», — «деловой орган», посвященный вопросам искусства.

Журнал в яркой обложке с геометрической беспредметностью, напечатанный на прекрасной бумаге со всеми исхищрениями современной типографской техники, с первого взгляда напоминает не то прейскурант велосипедных принадлежностей, не то каталог кинематографических фильм.

Внешность выдержана в глубоком соответствии с идеями издателей.

«Деловому органу» импонирует индустрия, новые изобретения... газетный язык, спортивные жесты, искусство для него — «создание новых вещей», потому журнал есть в то же время «вестник техники, прейс-курант новых вещей и чертежи вещей еще не осуществленных».

Форма, таким образом, обоснована и целесообразна. Для вестника техники и прейскуранта естественны и рекламный язык и рекламные типографские приемы.

«Блокада России кончается
Появление «ВЕЩИ»
один из признаков начинающегося обмена опытами, до-

стижениями, вещами между молодыми мастерами России и Запада».

Этим широким оповещением с заключенным в нем скромным каламбуром «Вещь» (Обжé) на трех языках открывает свою декларацию.

Прочитавший ее (а прочесть ее приходится, ибо она занимает первые четыре страницы журнала), узнает кроме того, что «мы присутствуем при начале великой созидательной эпохи», далее, что «пора на расчищенных местах строить» и наконец, что в настоящих условиях декларации вообще ни к чему: «скорей бросьте декларировать и опровергать, делайте в е щ и».

Какое прекрасное предложение! Действительно, кому не надоели манифесты, поглощавшие всю творческую энергию созидателей и иллюстрации принципов, давно заменившие живое художественное творчество...

Но недаром рекламный язык стал провербиальным. Читателя, загоревшегося надеждой улицезреть настоящую, нужную вещь просто и практически полезную или как нибудь воздействующую на чувства или ум ждет тяжелое разочарование.

Страницы «Вещи» украшены все той же татлинской башней, безнадежно надоевшими упражнениями Глэза и целым кладбищем никому ненужных высохших скелетов выставки «Обмоху» или «Обмошю», как предупредительно переводит «деловой орган» для незнающих русского языка «молодых сил Европы».

Как согласовать эти рекламируемые прейскурантом образцы с заявлением о наступлении «созидательной эпохи» и необходимости «строить»?

«Вещь» делает это просто. В той же вступительной декларации имеются, правда, лишенные особых типографских эффектов, несколько фраз, дающих новому искусству логические права на суще-

ствование. «Однакож не следует полагать,—предупреждает журнал,—что под вещами мы подразумеваем предметы обихода». Далее—успокоительное заявление: «мы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами»,.. «примитивный утилитаризм чужд нам».

Правда, старое искусство говорило то же самое. Оно то же рекомендовало художникам делать вещи, objets, Gegenstände, и то же не требовало чтоб они сосредоточивались на производстве мышеловок или кофейных мельниц.

Но это было «прошлое в прошлом», которому «Вещь» милостиво прощает его прошлое существование. Теперь-же, в нашу созидательную эпоху законно именно искусство «Обмошю» и по следующим причинам:

Во-первых «Вещь» зовет делать «современное в современности», (последнее указание в виду затруднительности передвижения во времени мне казалось-бы излишним). Далее, современность в представлении «Вещи» слагается из таких признаков, как развитие индустрии, машины, новые изобретения и пр. Основной же чертой современности «Вещь» почитает «Торжество Конструктивного Метода».

Поскольку-же, как указывалось выше, «Вещь» чужда примитивного утилитаризма и художникам предоставляется организовывать поэмы и картины, т. ск. не указывая способ их употребления, то и искусство «Обмошю», строящее вещи исходя из конструкции и обработки материала, почитается достопримечательным проявлением человеческого гения.

Это построение грешит к несчастью, несколькими неясностями, главным образом в характеристике современности и в определении звучного и многозначительного термина «конструктивный метод».

Дело в том, что обработка материала и конструкция вещи в современной индустрии неотделимы от утилитарных целей, пресле-

дуемых данной вещью, ибо этими целями как раз определяется и выбор материала и способ его обработки. Поэтому я боюсь, что «примитивный утилитаризм» современной индустрии делает вопрос о применении конструктивного метода в искусстве несколько более сложным, чем это думает «Вещь» и художники «строящие новые вещи».

Игнорировать это обстоятельство рисковано, что для большей убедительности я позволю себе пояснить примером. Если я изобретаю новую мясорубку, то при всех высоких достоинствах обработки материала и совершенстве простой и конструктивной формы, мое изобретение не сможет расчитывать на успех и распространение, если она лишена одного признака — способности рубить мясо. И если я, сконструировав свою вещь, напишу по примеру автора знаменитого «Памятника», воззвание к инженерам — мясорубщикам с предложением делать расчеты для применения ново-найденной формы, то могу быть заранее уверенным, что мое воззвание останется без ответа.

Я начал не с того конца...

Поиски нового искусства начались не с того конца. Цель определяет всякую деятельность, будь она утилитарна или не утилитарна. С определения цели новой художественной деятельности и надо было начать. А о целях в манифесте «Вещи» имеются только следующие мысли, а именно, что «всякое — о р г а н и з о в а н н о е произведение — дом, поэма или картина — целесообразная вещь, не уводящая людей из жизни, но о р г а н и з у ю щ а я ее». Поэтому, делается несколько поспешное и не вполне убедительное заключение: «Вещь считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами».

Организованные произведения организуют жизнь... конечно, это чрезвычайно звучно и торжественно, но к несчастью, совершенно

безответственно и пусто. Можно не соглашаться с стремлением искусства «украшать» жизнь, но этот термин имел определенное содержание. Против организации жизни спорить трудно. Почему не предложить искусству «обмошю» просто «упорядочить жизнь»?

Но беда не в том, что редакция организованного делового органа предполагает с'организовать деятельность, смысл которой никак не определен; и не в том даже, что поиски нового искусства начались не с того конца. Корни «обмошю» — глубже. Ошибочно, что новое искусство вообще ищется, что художники «зовутся» делать «современное в современности».

Дело в том, что современное, или ощущается само или не ощущается. Искать его также нелегко, как близорукому искать свое пенсне. Если оно на носу, то искать его нечего, если оно упало, то надо просить зрячего поднять его, ибо найти его самому трудно, не раздавив предварительно каблуком. Редакция «Вещи» нашла современность в индустрии и машине. Аполлон и Парфенон XX в. как изображает фотография — корма парохода вытащенного на сушу.

Случается, что человек, ища пенсне, поднимет с полу окурок, но не следует сажать его себе на нос. Думать, что индустрия и машина характеризуют современность по отношению к западной культуре — наивно, по отношению-же к России — по крайней мере бестактно.

Будем называть вещи своими словами. Искусство Татлина, Обмоху, Леже и др. беря от машины принципы нахождения форм, и игнорируя в то же время целесообразность, т. е. первичный, основной признак, причину существования самой вещи, совершает то, что в самом тесном и прямом значении термина называется стилизацией. Мы переживали недавно период реставрации старых стилей, и занятие это называется сейчас ретроспективизмом, эстетизмом и др. нехорошими словами. Быть может оно

действительно достойно упреков, но ему нельзя отказать в осмысленности и некоторой поучительности. Кроме того в результате производились «вещи», сохраняющие некоторую, б. м. не высокую, об'ективную ценность.

Новые художники, плоть от плоти неврастеников эстетов и декадентов прошлого века, вместо камзола XVIII ст. облачившиеся в костюм инженера или куртку рабочего, также безкровно и ненужно ищут «стиль» и стилизуют современность. Лишенные культурности, которой обладало старшее поколение, лишенные какой бы то ни было школы, опустошенные духовно, они преисполнились почтения перед циркулем, пропеллером, Дизелем, как дикари, восхищенные цилиндром и манжетами. С манжетами на ногах, новыми инструментами они «конструируют» и «организуют», погрузив искусство по горло в теорию, педагогику, манифестирование и наивнейшую стилизацию.

«Вещь» — печальный результат этой деятельности, — единственная вещь, которую до сих пор создало наше новое искусство. Если искусство стилизуется под машину, то художественный журнал естественно стилизовать под прейскурант и рекламу.

Я хотел бы по отношению журнала сделать только еще несколько замечаний. Во-первых, хороший прейскурант должен быть составлен не только в деловом тоне, но и с некоторой добросовестностью. Нельзя, например, поперек страницы давать об'явления о том что, «жажда порядка — высшая потребность человека, она родила искусство».

Если первая часть утверждения говорит лишь о скромных духовных запросах редакции, то вторая свидетельствует о чрезвычайно низкой осведомленности по вопросу о происхождении искусства. Далее, даже увлекаясь газетным языком и восторгаясь кинематографом не следует печатать переводы, составленные по образцу

кинематографических программ, издававшихся в Гельсингфорсе, вроде следующего:

«Новое пластическое сознание заключает: сотрудничество всех пластических искусств, чтобы достигнуть, на основе соответственной равновесию, чисто монументальный стиль. Монументальный стиль заключает: разделение различных искусств. Разделение труда определяет: каждый художник etc... (стр. 14).

Не зная голландского языка, я предполагаю всетаки, что разобрался бы с текстом легче в оригинале.

Наконец, пользуясь так широко всеми типографскими эффектами, вероятно можно было бы достигнуть уменьшения числа опечаток, сильно затрудняющих чтение журнала.

Во-вторых, что касается рекламы, то и та должна быть не только кричащей, но и несколько с'организованной, и, скажем, менее бесшабашной. Рекламирование на смежных страницах нескольких конкурирующих фирм вносит большую путаницу в сознание покупа.., виноват, читателя.

О значительности «Вещи» мы узнаем с первых же строк журнала. Его появлением характеризуется такое историческое событие, как прекращение блокады России. Далее к читателю обращается Маяковский: «Вам говорю я, гениален я или не гениален» и т. д., затем Кусиков: «Мы пришли строить. Нет искусства кроме имажинизма и имажинисты пророки его. Слава нам».

Затем — художники, отвечающие на вопросы анкеты с большой деловитостью. «Я первый признал красоту современной вещи. Я первый в 1917 году поставил на полотне проблему механического элемента» (Леже, стр. 16). «И вот, заметив это, я первый, в 1912 году, стараюсь вывести сферу из этой инерции... В 1915—16 гг., я сделал всё, к чему сейчас стремится современная пластика»... (Липшиц, стр. 17).

На этом фоне симпатично выделяется об'ективная сдержанность, восторженного пропагандиста негритянских оркестров из барабанов, хрипучек и пр... Описания изобретенных им новых танцев, полны достоинства и скромности; «Движения автора: 1. Личные причуды собственного (!) тела,... и т. д. (стр. 25).

В отделе «Искусство и Общественность» «Вещь» с упреком констатирует «кликушество и хлестаковщину» части русской эмиграции.

Деловой тон «Вещи» действительно, далек от кликушества, но, кажется, этот недостаток покрывается избытком хлестаковщины.

Эмигрантщина остается эмигрантщиной: от дурной вороны — дурное яйцо, говорили греки и какими бы перьями ни украшалась ворона, при каких обстоятельствах, с какими намерениями и на чей счет ни неслось бы яйцо, оно всё равно будет дурным.

1922.

ВЫСТАВКА
„ОБЗОР НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ“

В помещении «Музея художественной культуры» 15-го июня 1922 года открылась выставка «обзор» или «об'единение новых течений», как значилось в разосланных приглашениях.

Печальное свойство всего нового заключается в том, что оно со временем делается старым.

Выставка об'единения трагична и страшна, как восковая маска, обладающая всеми чертами молодости и силы, кроме одной — жизни.

Как и всюду, есть несколько хороших работ, свидетельствующих о дарованиях, а иногда и умении авторов: несколько мастерских рисунков и иллюстраций Лебедева, две-три гравюры на линолеуме Козлинского, два недурные пейзажные наброска, сделанные года три назад, давно уехавшим заграницу Пуни, пожалуй, один пейзаж Боднека. Интересным осталось сооружение Татлина, виденное на выставке лет восемь назад, не изменились к худшему и два наброска Тырсы, имеющие кажется такую же давность.

От остального — выносишь впечатление катастрофы.

Юткевич рабски и беспомощно копирует Анненкова, Самохвалов — «alter ego» Петрова-Водкина. Кодак берет за образец Карева, десяток других сколачивают татлинские рельефы. Одно из двух: или новые «течения» заключаются в пересказах или они сосредоточены главным образом на выставке «Мира Искусства».

Но подражание — не так уж страшно; в удачных условиях и при выборе лучших образцов оно может стать школой.

Хуже — принципиальное трюкничество. Буквы, расклеенные на холсте в парадоксальнейшем беспорядке, надоели определенно. Эмоции, которые я ощущаю, глядя на них, далеки от эстетических, но не приближаются и к познавательным. Поле холста ограничено, алфавит европейских языков тоже. Ничего особенно нового в этой области не изобретешь. Живописью футуристическими уголочками занимаются уже только безнадежно бездарные люди. Имевшееся под руками сырье, в виде дерева, осколков стекла, железа и пр., исчерпывается в виду начавшегося ремонта Петрограда.

Нужно что-нибудь новое. Напр., живопись на двух сторонах толстого стекла или рисование по линейке бессмысленных прямых на бессмысленной поверхности, или просто вставленная под стекло фотография из журнала.

От всех этих попыток остается впечатление неудавшихся несвоевременных острот. Не смешно.

Больше того, в этом есть подлинный трагизм пустоты, зияющей духовной и нравственной опустошенности. Татлин с интуицией талантливого человека дал действительно исчерпывающее выражение этой современности в своей огромной доске, безупречно и наглухо закрашенной одной тупой, безнадежной, бессмысленной розовой краской.

У Тэффи есть рассказ о кухарке, весь жизненный смысл которой заключался в том, чтобы удивлять нанимателей неимоверным требованием жалования. Одна наивная парочка, незнавшая толк в кухарочьем труде, наняла ее, не удивляясь цифре жалования и ценам на продукты. В несколько дней кухарка увяла, не будучи в состоянии удовлетворять свое единственное стремление — изумлять.

Судьба футуристов — судьба этой кухарки. Несколько лет всё шло прекрасно. Устраивались выставки с изумительными названиями, писались беспримерные по философской глубине и безграмотности манифесты, публика шарахалась, футуристы жили полной жизнью. Но пришла парочка не знавших толк в художественном труде управителей и приняла их в серьез. Манифесты стали утвержденными учебными пособиями, произведения футуристов наполнили музеи, им были поручены памятники и доверена высшая художественная школа. И через пару лет предприятие кончилось крахом.

От всей свернувшейся практической, теоретической и педагогической деятельности футуристов осталась одна, имеющая сейчас хождение, ценность — «левизна».

Мы подождем еще парочку лет и заколотим футуризм прекрасной, прочной доской Татлина.

1922 г.

АКАДЕМИЯ ИЛИ ВХУТЕМАС?

Ожесточеннейшая борьба вот уже 5 лет как ведется у самых подступов к искусству, — за преподавание в Высшем Художественном Училище.

Сменялись люди и сменялись точки зрения на цели и методы преподавания, противоречия заострялись, неразрешенные вопросы обростали новыми сомнениями, и вопрос об Академии грозит стать «академическим вопросом».

Между тем его надо решить в ту или другую сторону. Быть ли Академии или Вхутемасу, воспитывать ли художников или «обделочников», но что нибудь делать надо, иначе художнической молодежи грозит серьезная опасность. Ибо в настоящих условиях она стоит перед дилеммой: не мудрствуя лукаво фабриковать «Айвазовских» для Нэпа или мудрствуя лукаво изобретать беспредметные предметы.

Сейчас этот вопрос поднят заново. Будем надеяться, что эксперименты последних лет подготовили почву для серьезного его решения.

Когда четыре года тому назад петербургская Академия была упразднена, декларация, подписанная восемью лицами не имевшими к Академии никакого отношения и потому меньше всего способными судить о страданиях, которые она причиняла художникам,

еще тогда предусматривала единственный выход для искусства — организацию свободных мастерских на месте Высшего Художественного Училища. Эта мысль — сама по себе безукоризненная, за два года существования мастерских выяснилась как практически негодная. Конечно, одной из причин негодности явился неудачный персональный подбор руководителей, осуществлявшийся случайно и чаще всего по признакам, не имевшим отношения к искусству; но основной причиной неудачи была несомненно несвоевременность самого принципа. Государственная школа, не имевшая ни единого плана, ни единой программы, построенная на чисто индивидуальном подходе к целям и методам преподавания, не могла существовать в условиях нового строительства.

Когда этот период свободного преподавания оказался изжитым, и необходимость школы, не выпадающей из общего плана технически-профессионального обучения, стала ясной, вопрос художественной педагогики от полной беспринципности перескочил в обратную крайность. Казалось необходимым построить школу аналогичную другим професс.-техн. школам по целям и методам преподавания.

Согласно общим тенденциям времени цели определялись как производство, при чем с самого начала под этим термином понималось нечто, почти совпадающее с производством промышленным. Художественное образование, таким образом, строилось не по аналогии, а по образцу других примеров технического образования, отнимая от художественной деятельности характернейшие ее признаки.

Забывалось, что продукт художественного производства имеет специфические цели своего существования, совершенно не совпадающие с утилитарными целями производства техники, точно так же, как не совпадает с ними и цель научного производства,

т.-е. новые достижения научной мысли. И что подобно тому, как от ученого нумизмата нельзя требовать производства монет, так не следует заставлять художника во что бы то ни стало сосредоточиваться на горшечном или переплетном деле.

Определение методов проф.-тех. худ. образования шло тем же, характерным для современной художественной идеологии, путем. Индивидуальный способ обучения оказался неприемлемым; на смену ему был выдвинут (защищаемый главным образом школой Штиглица) «об'ективный метод», научно обоснованный, отрешающийся от всяких вопросов «вкуса» и «творчества», от всяких эстетических оценок и рассматривающий творческий процесс, как совокупность технических приемов.

В основе его лежат следующие мысли.

Независимо от своего идейного и формального содержания, каждая картина есть прежде всего плоскость с расположенным на ней красящим веществом. Возможно изучение произведений искусства, с точки зрения организации материала, так же как и со стороны «изображенного» автором. Этот метод изучения есть «эстетический материализм»; в науку об искусстве он входит как очень ценный прием исследования. К несчастию, однако, авторы «объективного метода» не ограничиваются этим. Предполагая творческий процесс аналогичным процессу изучения и путая, таким образом, об'ект изучения с об'ективной реальностью, они считают организацию материала исходной точкой творческой деятельности. Отсюда прямые выводы для педагогики. Надо обучить обращению с материалом; хорошо располагающий краску на поверхности и есть хороший художник.

Эта система уже реализуется в педагогике — учащиеся «лессируют», «наращивают краску» и изучают спектр, старательно оберегаемые от «творчества», натуры и воздействия вкуса.

Следует ли ждать, пока опыт даст свои результаты? Или вернее, позволительно ли производить над совершенно зеленой и некультурной молодежью эксперименты, основанные на почти анекдотическом lapsus'е мысли?

Для тех, кого трудно убедить отвлеченными рассуждениями, я позволю себе в более конкретной форме изложить построение педагогических выводов эстетического материализма или «об'ективного метода», как предпочитают называть эту школу ее представители.

Если поставить картину Рембрандта перед коровой, то насколько мы можем предположить из нашего знакомства с психическим укладом животного, она сможет воспринять этот эстетический об'ект, как комбинацию пятен различной величины, окраски и яркости. Возможно, что исследуя картину языком она ощутит также различия «фактур», поверхностей гладких и скользящих, корпусных, шероховатых и т. д. Я могу предположить, что введенная в Рембрандтовский зал Эрмитажа она, продолжая исследование зрительным и осязательным путем, сумеет разобраться в отличительных свойствах каждой из картин, а при большом навыке установить отличия рембрандтовского творчества в целом от творчества других мастеров и школ. Сведения, почерпнутые таким образом и систематизованные, составили бы прекрасный вклад в науку об искусстве. Деятельность коровы следовало бы приветствовать, если бы она остановилась на этом. Возможно, однако, что этого не случится. В результате произведенного опыта у нее естественно может сложиться представление о творчестве художника, как о комбинировании на плоскости различных материалов, разнообразных по окраске и состоянию поверхности. Этот взгляд на творческий процесс, составленный на основании определенного метода изучения или, вернее, способа восприятия, будет казаться воспринимающему

совершенно неопровержимым, и элементы творческого процесса оставшиеся невоспринятыми, естественно будут предполагаться несуществующими, ибо, в данном случае, и сам орган их восприятия отсутствует.

Если бы, далее, вдохновившись полученными результатами, указанная корова сделала попытку построения педагогической системы, то несомненно, в основу ее было бы положено изучение приемов сопоставления различных материальных поверхностей и красочных пятен. Успешное осуществление этой системы с неоспоримой очевидностью должно привести учащегося к созданию рембрандтовских шедевров.

Производство в указанном выше понимании как цель, — и об'ективный метод в понимании эстетического материализма, как прием, — лежит в основе тех попыток организации «Вхутемаса», которые делаются сейчас в Петрограде во имя совершенно отвлеченной ненависти к Академии.

В одной из статей, посвященных вопросам современного искусства, А. В. Луначарский, указывая на ненужность футуристического творчества, говорит, что Советская Россия приветствовала бы сейчас появление картин по своей формальной и идейной значительности равных «Явлению Христа» Иванова или «Боярыне Морозовой» Сурикова. Эти слова — выражения определенного вкуса, разделяемого, вероятно, большинством любящих искусство людей.

Но из них надо сделать и практические выводы. Ал. Иванов кончил курс Академии и Суриков кончил курс Академии. Мы знаем о творческих страданиях Иванова и убеждены, что в них повинна старая Академия (вероятно, впрочем, не в той степени, как это принято думать).

Новая школа должна быть построена иначе. Она не должна повторять ошибок старой Академии.

Это сознают все мыслящие об искусстве люди. Эта мысль легла в основу тех новых программ, которые в прошлом году осуществлялись Академией в условиях самого тяжелого материального положения и еще более тяжелой борьбы с крайними «левыми», находившими себе иногда неожиданную и интенсивную поддержку.

Существовать дальше в этих условиях школа не может. Вопрос о ней должен быть решен немедленно и окончательно.

Или Академия, учащая писать картины, развивающая способность восприятия и преподающая «творческие» приемы, или «Вхутемас», считающий, что Ал. Иванову было бы полезнее заняться переплетным делом, и что исторические картины Сурикова были бы лучше, если бы вместо писания с натуры он учился наращивать краску. Лучше отдать ребенка чужой матери в надежде, что он сбежит от нес, когда она заставит его нищенствовать по трамваям, чем в продолжение долгих месяцев следить, как его медленно перепиливают циркулярами и распоряжениями на радость художественной бюрократии.

1922.

НАЗАД К ИСКУССТВУ!

Под шутовским колпаком, которым с угрожающей значительностью, воображая его от времени до времени шлемом Минервы, размахивал Маринетти, оказался пустой череп великосветского ловеласа.

Аргонавты, выехавшие в поиски за современностью, вернулись ни с чем. Часть их — дадаисты, дикие, — во имя очищения искусства скинувшие за борт своего ковчега все пары чистых, пристали к необитаемым островам и, раздевшись до гола, орут дикарские песни вокруг упавшего с неба камня. Другие — в припадке истерии — пытаются кончить жизнь под колесами машины.

А полководцы «в отступлении».

Пикассо выставляет натуралистические рисунки, «в манере Энгра». Футуристы Карра, Северини и др. работают под старое итальянское искусство.

Эпигоны, профессионалы манифестов и скандалов, слетевшиеся в Берлин вместе с мировыми спекулянтами и отбросами эмигрантщины на кровавые раны Германии, спешат на скорую руку поставить себе прижизненные монументы, чувствуя, что если не они сами, то кто же за них это сделает?

И наши, когда-то неистовые «исты», грозившие закидать музеи своими шутовскими колпаками, доживают преждевременную старость в собственном музее.

Футуризм, кубизм, супрематизм... отходят в вечность. Мир праху их. Не надо слез! Они жили полной жизнью, пользуясь кредитом истории благодаря заслугам своих предков, и не уплатили своих долгов, впав в детство.

Правда, «дикие» будут еще доплясывать, как курица без головы, свои последние канканы, и восхитившиеся «инженерией» строители вавилонских башен в последний раз воспоют хруст своих костей под оборотами винта. Маринетти на удивление дам изобретет «одоризм», сделав открытие, что его нос по разному воспринимает различные запахи, а наши теоретики низшей ступени будут от времени до времени погружаться в «новую для них область мысли» (согласно признания Малевича: «супрематизм») или в более знакомую им область политической спекуляции.

Это не важно. Экстремизм погиб. Окончательно и безвозвратно во всем блеске своих конструкций и организаций, кинетизма и динамизма, фактур и живописных ценностей — всего того, что раньше носило искусство как привычные и незаявляющие о себе одеяния, и что теперь развевается угрожающим чучелом на плечах чиновников из Охобра.

Пол века назад яд вошел в самое сердце искусства. Пол века назад, когда впервые вместо виноградного сока вдохновения, фантазии, экстаза, Дионис хлебнул extra-dry денатурата точных наук, искусство, ослепшее и обезумевшее, ринулось в пропасть материализма.

Точные знания, «методы», «исследования», «дисциплины» вытравили начисто душевную жизнь художника. Воображение было низложено и разложено на что-то, напоминающее «учет и распределение»; вдохновение об'явлено вне закона и сведено, кажется, к правильному пищеварению.

Собственно говоря, уже импрессионизм перестал быть изобразительным искусством. Художник не изображал, а делал оттиски. С творческой волей художника было покончено. Он стоял крепко привинченным к стативу аппаратом с одним огромным глазом, на ретине которого отпечаталась мертвая, чудовищно распластанная природа, и с правой рукой на шарнирах теории и расчета.

И дальше, принимая свое добровольное рабство за свободу, он зарылся в кучу давно парализованного и омертвевшего «живописного материала», вычесывая на удивление миру новые и новые его свойства и каждый раз оповещая об открытии новых целей и новых законов искусства. С той же кокетливостью, с которой раньше он носил свой берет и романтический плащ, он драпируется то в куртку рабочего, то в жреческие одеяния, иероглификой величественных терминов отгораживая свою деятельность от суда публики. Это развитие, или падение, шло с головокружительной быстротой. Что же странного? Искусство, потерявшее всякую связь с жизнью, гонялось за «современностью», как собака за собственным хвостом.

Над свежей могилой хочется сказать несколько искренних слов утешения. Не жалейте о покойнике! Будем помнить, что Пикассо хитрый выдумщик, но слабый рисовальщик и посредственный колорист, что итальянские футуристы предприимчивые и бойкие дилетанты, не вышедшие за пределы приторной итальянщины XIX века, что наши новаторы не ответственны за низкий уровень, на котором стояло раньше наше начальное образование, и что девяносто девять сотых всего, что сделано новейшим искусством, может быть без труда исполнено любым гражданином Республики, имеющим свободное время и набор необходимых инструментов.

Граждане художники! проводив в места упокоения печальные годы художественных заблуждений и спекуляции, шарлатанства

и безграмотности, не пора ли вспомнить о художественном творчестве? Не пора ли искусству вернуться к искусству? Ибо цели, причины и средства художественной деятельности не там, где их искали люди последних десятилетий.

Человечество запомнило имена Рембрандта и Фидия, Микельанджело и Рафаэля не потому, что они умели безошибочно изображать действительность (сотни профессоров всех академий мира были бы их счастливыми соперниками), не потому, что они «организовывали» на плоскости особенно восхитительные комбинации материалов (сколько удачливых соперниц имели бы они в этом деле!) и не потому, что они знали особенно тонко свойства материалов, умели «наращивать краску» или изобретать фактуры — (посредственный маляр или московское «Обмоху» дадут им сто очков вперед). Ни глаз, ни рука, ни рассудок не делают художников.

Они — великие художники, потому что они полнее и глубже миллионов других людей воспринимали жизнь, умели чувствовать и умели передавать это чувство другим. Ибо в силе чувства, стихийно ищущего своего выражения, в глубине переживания, в запечатленной на веки веков душевной жизни творящего, в его любви и ненависти, в сострадании и жалости — единый и истинный источник искусства.

1923.

ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ

Стран.

Вступление. О мертвых для живых 5

1. Футуризм и критика 15

2. Новое искусство и его теории 30

3. О беспредметном творчестве 42

4. „Вещь“ 49

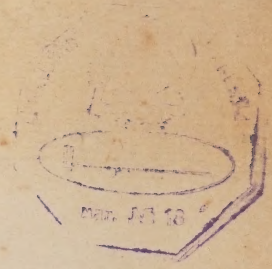
5. Выставка „Обзор новых течений“ 57

6. Академия или Вхутемас? 60

7. Назад к искусству! 66

1556-772

1000.



A.102
1205